

Le chemin des Passes-dangereuses

« Rien que des impressions »

Down Dangerous Passes Road

“Only Impressions”

Le chemin des passes-dangereuses. [El camino de los pasos peligrosos]

“Tan sólo impresiones”

Mariel O'Neill-Karch

Volume 33, numéro 1 (97), automne 2007

Michel Marc Bouchard

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/017529ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/017529ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

O'Neill-Karch, M. (2007). *Le chemin des Passes-dangereuses* : « Rien que des impressions ». *Voix et Images*, 33(1), 73–82. <https://doi.org/10.7202/017529ar>

Résumé de l'article

Dans plusieurs de ses écrits récents, Jean Baudrillard soutient que nous vivons à une époque où il n'y a plus de finalité, le réel étant remplacé par des signes du réel. Les systèmes se convulsent, se recourbent, et l'espace-temps se réduit à des impressions. La noyade d'un père poète, emporté dans un tourbillon, pèse sur la conscience de ses fils qui se retrouvent, quinze ans plus tard, sur les lieux du drame. À partir des « impressions » des frères, Michel Marc Bouchard a construit un drame complexe où chaque personnage recompose ses souvenirs en « une litanie sans fin », entraîné dans un mouvement circulaire, régressif, répétitif et hallucinant. Cette étude a pour but de voir comment Bouchard utilise la notion clé d'*impression* dans l'organisation du *Chemin des Passes-dangereuses*.

LE CHEMIN DES PASSES-DANGEREUSES

« Rien que des impressions »

+ + +

MARIEL O'NEILL-KARCH

Université de Toronto

RÉSUMÉ

Dans plusieurs de ses écrits récents, Jean Baudrillard soutient que nous vivons à une époque où il n'y a plus de finalité, le réel étant remplacé par des signes du réel. Les systèmes se convulsent, se recourbent, et l'espace-temps se réduit à des impressions. La noyade d'un père poète, emporté dans un tourbillon, pèse sur la conscience de ses fils qui se retrouvent, quinze ans plus tard, sur les lieux du drame. À partir des « impressions » des frères, Michel Marc Bouchard a construit un drame complexe où chaque personnage recompose ses souvenirs en « une litanie sans fin », entraîné dans un mouvement circulaire, régressif, répétitif et hallucinant. Cette étude a pour but de voir comment Bouchard utilise la notion clé d'*impression* dans l'organisation du *Chemin des Passes-dangereuses*.

La simulation est maîtresse, et nous n'avons plus droit qu'à la réhabilitation fantomatique, parodique de tous les référentiels perdus¹.

Baudrillard affirme que nous sommes dans l'ère de la simulation, puisque le réel se voit remplacé par des signes du réel. C'est ce qu'a très bien compris Michel Marc Bouchard en faisant dire à Ambroise, dans *Le chemin des Passes-dangereuses*, que tout n'est qu'impression, «rien que des impressions²». Le mot «impression» a plusieurs sens. Tout d'abord, il s'agit de quelque chose de physique, d'une marque laissée par un objet sur un autre. Impression peut aussi signifier un sentiment ou une sensation qui résulte de l'effet d'un agent extérieur; il s'agit dans ce cas d'une rencontre entre éléments sensoriels et représentations cognitives. C'est dans cette catégorie que se situent passions et autres émotions. Lorsque Bouchard formule la réplique d'Ambroise, «Impression d'un accident sur une route déserte», il joue avec plusieurs significations. Physique, d'abord, puisque les trois frères ont sur leurs corps des marques causées par l'écrasement du camion dans lequel ils roulaient. En ce qui concerne les sentiments ou les sensations, elles proviennent, comme nous le verrons, de causes beaucoup moins immédiates, pourtant fondées, elles aussi, sur des impressions sensibles passées.

La présente étude a pour but de voir comment Bouchard utilise la notion clé d'impression dans l'organisation de la pièce. Elle s'applique d'abord à la poésie du père noyé dont les paroles et les actes ont marqué profondément chacun de ses fils. Cette poésie est associée au tourbillon, lieu de son dernier récital, espace hyperréel où ce qui a été est remplacé par les signes de son existence. Parmi ces signes, le temps, dont la dilatation rend évident pour le spectateur que le temps de la représentation n'est pas celui de la réalité. Certains textes de Baudrillard, dont l'œuvre, contemporaine à celle de Bouchard, a marqué notre époque, nous aideront à décoder l'impression, en montrant que le simulacre de la réalité (nous croyons être en présence de trois survivants d'un accident de camion) du début du *Chemin des Passes-dangereuses* se transforme assez rapidement en déréalisation³, tant pour les personnages que pour les spectateurs. Les premières impressions ne sont pas toujours les bonnes.

Dans plusieurs de ses écrits récents, Baudrillard soutient qu'il n'y a plus de finalité, plus de réversibilité possible, et «qu'on est déjà dans une forme exponentielle, illimitée, où tout se développe dans le vide, à l'infini, sans pouvoir être ressaisi dans une dimension humaine, où on perd à la fois la mémoire du passé, la projection du futur, la possibilité d'intégrer ce futur dans une action présente⁴». L'analyse de la pièce de Bouchard permet d'explorer le vide intemporel où l'impression tient lieu de réalité.

+ + +

1 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. «Débats», 1981, p. 66. 2 Michel Marc Bouchard, *Le chemin des Passes-dangereuses*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre» 1998, p. 31. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CPD, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. 3 Un atelier du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), sous la direction de Gilbert David, a récemment exploré un sujet semblable: «Transformations. Simulacres et déréalisation du sujet dans le théâtre de Larry Tremblay», vendredi 30 mars 2007, Espace Go.

4 Jean Baudrillard, *Mots de passe*, Paris, Pauvert, 2000, p. 72.

Le chemin des Passes-dangereuses est le lieu où trois frères meurent alors que le camion de Victor, l'aîné, percute une perdrix dans une courbe, le jour même de l'anniversaire de la noyade de leur père, noyade que les trois frères avaient provoquée, quinze ans plus tôt, tout près du même endroit. Noyade libératrice, selon Carl : « Quand y a dérivé dans rivière, j'ai compris que notre avenir se jouait. Lui disparu, on avait le choix de faire ce qu'on voulait de nos vies. » (CPD, 58) Sur le coup, les trois complices ont l'impression de s'échapper du tourbillon dans lequel leur père les a jetés. Ils peuvent alors rire, créant ainsi une distance critique et libératrice entre le drame qui se joue et la perception qu'ils en ont. Depuis, chacun a emprunté son propre chemin, loin et indépendamment des deux autres : Victor comme bûcheron dans la région du Lac-Saint-Jean, Ambroise comme galeriste à Montréal et Carl, le plus jeune, comme vendeur au Club Price à Québec. Il semblerait que si Carl a choisi ce jour anniversaire pour se marier, il ne s'agit pas d'une coïncidence. C'est du moins ce qu'a compris Victor, toujours hanté par ce drame que les trois frères ont pris pour une comédie, qui passe donc d'un tourbillon à un autre. Il voit, dans le choix de Carl, le signal qu'il attendait pour mettre fin une fois pour toutes à leur tourment : « Quand j'ai su la date de tes noces, j'ai compris que c'était aujourd'hui le jour de la réconciliation. » (CPD, 59) Pour mener à bien cette « réconciliation », Victor invite ses frères à monter à bord de son camion sous prétexte de leur faire visiter son camp de pêche. Une fois sur la route, il va de plus en plus vite et s'arrange pour que le camion dérape :

En organisant ce suicide collectif sur les lieux de la mort du père, et le jour anniversaire de cette mort, Victor, désormais chef de la fratrie, sanctionne la mainmise du père sur le destin des fils. Le meurtre par lequel ils avaient cru en finir n'a pu les en libérer⁵.

À partir de ce moment décisif, ce sont les courbes mnémoniques du chemin des Passes-dangereuses que les trois frères empruntent, mais pour se rendre où ?

IMPRESSIONS POÉTIQUES

« « « » » »

L'inconscient est le lieu de répétition indéfinie du refoulement et des fantasmes du sujet⁶.

Dans ce texte mis en exergue, Baudrillard suit la logique de Freud⁷, selon qui la répétition inconsciente exerce une pression compulsive sur le sujet, et de Lacan⁸, pour qui la répétition est la quête d'une première impression, perdue à jamais. Au

+ + +

5 Dominique Lafon, « Nébuleuse créatrice et constellation familiale. Les trois pièces satellites du *Chemin des Passes-dangereuses*, de Michel Marc Bouchard », *L'annuaire théâtral*, n° 27, 2000, p. 202. 6 Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 203. 7 Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » [1920], *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Payot Poche », 2004. 8 Jacques Lacan, *L'envers de la psychanalyse*, Le Séminaire, livre XVII, Paris, Éditions du Seuil, 1969-1970.

moment de l'action, Ambroise et Victor sortent de l'inconscient, du « lieu de répétition indéfinie du refoulement » pour prendre conscience des effets néfastes qu'a eus sur eux et que continue d'avoir la répétition paternelle qui réfléchit non seulement sur lui, mais sur eux : « AMBROISE. Sa poésie, c'était comme sa vie : une interminable litanie, plaintive, qui se répétait, qui se répète... VICTOR.... qui va se répéter. On est prisonniers de sa poésie. » (CPD, 60) Cela résonne comme une sentence à vie. Ils ne voient pas, en effet, la possibilité de sortir de cette « interminable litanie », cercle vicieux dont on ne distingue ni le début ni la fin. Les pierres de cette prison sont des mots qui font d'eux les sujets de la poésie paternelle qui parle d'eux, les refoule, les enferme dans des fantasmes :

De tous les biens, de peu de biens,
des biens de peu... [...]
De tous les biens que je possède,
Trois fils, les miens, oubliés. (CPD, 13)

La vérité, c'est que les fils sont loin d'être oubliés par leur père. Au contraire, celui-ci se manifeste à l'improviste, lors d'une partie de hockey, par exemple ; ayant puisé de l'énergie dans la bière, il récite des vers de son cru qui mettent ses enfants mal à l'aise :

Prison du froid, geôle de mon âme
Pétrifie ma langue et laisse-moi... [...]
Prison d'effroi, enjôle mon âme,
Durcis mon cœur et enlace-moi... (CPD, 57)

Carl parle pour les trois quand il dit : « On nous appelait les crapets du poète-pêcheur. Les enfants tristes du poète triste. Moi, je nous appelais les professionnels du baiseage de tête. » (CPD, 58) Les trois ont été profondément marqués par l'exhibitionnisme répété de leur père qui, chaque fois, créait sur eux une impression négative, de plus en plus profonde et douloureuse.

Alors que les répliques poétiques de Gabriele D'Annunzio, citées dans *Les feluettes*, permettent aux personnages d'exprimer leur amour en empruntant les mots d'un autre, les vers du père dans *Le chemin des Passes-dangereuses* n'arrivent qu'à dresser ses fils contre lui. C'est que la situation n'est pas du tout la même. Les collégiens, dans *Les feluettes*, traduisent leur propre émotion lorsqu'ils répètent « Si jamais vous m'aimâtes, que votre amour... je le connaisse⁹ », tandis que le père de Victor, Ambroise et Carl utilise les émotions de ses fils pour construire ses poèmes : « CARL. [...] Nos amours, nos joies, nos secrets, y pensait que tout y appartenait. Y pensait qu'y avait le droit de faire des poèmes tristes sur tout. » (CPD, 55) En d'autres mots, quinze ans plus tard, alors que la répétition cesse d'être inconsciente

+ + +

9 Michel Marc Bouchard, *Les feluettes ou La répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre/Leméac », 1987, p. 120.

pour se faire graduellement la quête d'une première impression, ils peuvent reprocher à leur père d'avoir autrefois verbalisé ses impressions les concernant et de les avoir esthétisées. Dans ce cas, selon Hervé Guay, «une fois de plus Michel Marc Bouchard s'en prend à l'hypocrisie des familles. Des hommes surtout, qui s'ingénient à rester dans le banal de peur d'être bouleversés, sinon transformés par la beauté de la parole ou par le tranchant de la vérité¹⁰». Par exemple, lorsque Ambroise essaie de parler à Carl de la mort de leur père, Carl l'accuse d'être comme lui : «C'te ciboire de maladie de vouloir dire tout ce qui se dit pas! [...] Avant on se disait rien pis c'était mieux comme ça. Les maudits mots... Ça fait juste des problèmes, les mots.» (CPD, 35, 37) Carl voudrait que les impressions qu'il a refoulées le restent. Bouchard, dans la préface qui explique la genèse de la pièce, constate que, de nos jours, «la parole est périlleuse. Les intellectuels sont dangereux. Les philosophes sont ennuyeux. Les poètes sont préhistoriques. Le mot est mort! Vive l'image!» (CPD, 9) L'image, à la fois objet (avec son cadre, ses lignes de fuite, ses axes, ses structures et ses masses) et signe (avec ses connotations et ses références culturelles et symboliques), n'est-elle pas essentiellement une impression qui ne prend son sens que par la perception qu'en a le sujet qui la regarde? C'est le cas des fils parricides qui, chacun à sa façon, tentent en vain de repousser et le mot, et l'image.

Devant la rivière destinée à l'engloutir, le père ivre, à la fin de l'ultime récitation au cours de laquelle il reconnaît avoir pillé ceux qu'il appelle ironiquement ses «trois splendeurs», rebaptise ses fils dans l'ordre qu'ils sont nés : «Yeux, Âme et Cœur, les ai ainsi nommés.» (CPD, 53) Peu disposés à apprécier la justesse des impressions paternelles, Victor (Yeux), Ambroise (Âme) et Carl (Cœur) se moquent de lui. Carl se lance à l'eau, suivi de Victor puis d'Ambroise, et ils incitent leur père, qui ne sait pas nager, à faire de même :

VICTOR. Papa s'est mis à jurer comme y avait jamais juré.

AMBROISE. Impressions de souvenirs heureux.

VICTOR. Trois frères, une grosse bière dans les mains, s'amusant à faire hurler leur poète de père. (CPD, 54)

Poussé à bout, le père s'aventure sur les roches glissantes, tenant d'une main son poème et de l'autre, une bière. Il n'est pas étonnant qu'il ait perdu l'équilibre! Le choc lui a fait échapper le poème, mais pas la bouteille, que Victor qualifie de «muse». Alors que le père est emporté dans les rapides, «le bras dans les airs comme la statue de la Liberté qui aurait troqué sa torche contre une grosse Labatt» (CPD, 55), et qu'il comprend que ses fils ne feront rien pour l'aider, Ambroise et Carl, «professionnels du baissage de tête» (CPD, 58), baissent les yeux une fois de plus, espérant que leur père ne les appellera pas. Victor, au contraire, voudrait que son père lui demande de l'aide, question pour lui de sentir qu'il existe. Après un certain temps, les trois frères lèvent les yeux. Tout ce qui reste du père, ce sont des images,

+ + +

10 Hervé Guay, «Le moment de vérité», *Le Devoir*, 23 février 1998, p. B8.

des métonymies qui flottent un temps encore à la surface et qui hanteront jusqu'à la fin les trois garçons : la bouteille, qui va se fracasser contre des rochers, et le poème qui disparaît dans le tourbillon. Les impressions des fils vont d'un extrême à l'autre, du plus jeune à l'aîné : « CARL. Le silence. VICTOR. Le vacarme. » (CPD, 56-57) Un même déclencheur — l'engloutissement du père — provoque des impressions individuelles fort différentes. Des trois fils, Carl a le mieux réussi à faire taire la voix du père, à effacer son image ; étant le plus jeune, il l'a moins connu et l'impression qu'il garde de lui est moins forte. La vie est simple, pour lui. Le travail au Club Price, le mariage avec Lucie, le bonheur, quoi. Victor est celui qui n'a pas cessé d'être obsédé par son père et par ce qui s'est passé le jour de sa disparition. Il est même retourné souvent sur les lieux de la noyade de son père, « espérant que les ombres des arbres s'animent pis prennent sa forme » (CPD, 50). Sentant le besoin de se confesser et prêt à en assumer les risques, Victor a aussi visité les lieux avec sa mère, à qui il n'a pas pu avouer sa culpabilité, et, plus tard, avec ses propres enfants : « Mes enfants savent c'qu'on a faite à not'père. J'ai trouvé les mots pour qu'y comprennent. » (CPD, 49) C'est du moins l'impression qu'il a. Son père disparu est devenu, croit-il, un récepteur privilégié : « J'ai commencé à y parler, comme si y était là, à queque part, pas loin. On a appris à s'écouter. Là, y'est en train de nous écouter. On est enfin tous les trois, icitte. Y est content. » (CPD, 50) Victor a l'impression de lui parler, l'impression que le père est là, qu'il lui parle en retour, ce qui efface un tant soit peu l'impression qu'il avait de son père dans le passé et qui le revalorise. Il crée donc un univers parallèle, semblable à l'original. Un simulacre.

L'ironie, dans tout cela, c'est que les frères, dans une sorte de chœur éclaté, diffracté, utilisent nombre des procédés poétiques paternels, mais surtout la redondance et la répétition :

CARL. Des heures en ligne droite. Revenir à la même place. Tourner en rond sur un chemin tout droit.

VICTOR. Des tonneaux ?

CARL. Dans la courbe. Juste là. Un déjà-vu. Revenir sur mes pas.

VICTOR. Six, huit ? Pas plus.

CARL. Tout le temps la grande route.

VICTOR. Deux, trois secondes.

CARL. Tout le temps tout droit.

VICTOR. Une éternité. J'étais là, juste là.

CARL. Tout droit. (CPD, 64-65)

Le « déjà-vu » de Carl peut se lire à au moins deux niveaux : celui du personnage, qui reconnaît le lieu où son père est mort, et celui du lecteur/spectateur, qui a déjà entendu cette réplique (ainsi que bien d'autres) à plusieurs reprises. Ce procédé crée un effet de vertige par redondance intra-textuelle. Pourtant, le même ne génère jamais l'identique, les miroirs sont tous déformants. Chaque personnage recompose le passé aux plans psychique et affectif, suivant sa façon individuelle de voir et de connaître. Comme le dit Ambroise, c'est « une litanie sans fin » (CPD, 66).

IMPRESSIONS SPATIALES

« « « » » »

Sphère implosive où la courbure des espaces s'accélère,
où toutes les dimensions s'incurvent sur elles-mêmes [...] ¹¹.

L'espace scénique du *Chemin des Passes-dangereuses* est le lieu où est mort, quinze ans plus tôt, le père des trois personnages. Ce lieu ne figure pas dans les didascalies, d'ailleurs peu nombreuses. Ce sont les personnages, qui ont une impression de « déjà-vu », qui en parlent entre eux. La seule chose qui semble étrange, irréaliste, puisque Ambroise y revient par deux fois, c'est qu'il n'y a pas de moustiques (CPD, 21, 40). Le passé, pour eux, est beaucoup plus clair que le présent où tous les trois ont l'impression de tourner en rond, alors qu'ils croyaient avancer en ligne droite. Il s'agit donc d'un espace géométrique, comme un ruban de Möbius, qui possède une seule face et un seul bord, n'ayant ni début ni fin. Cela est très bien indiqué par les didascalies initiale et finale, qui décrivent le bruit d'un camion qui dérape. Cet environnement sonore est perçu par le lecteur et par le spectateur, qui sont désormais conscients du paradoxe qu'un seul et même accident, qui figure dans l'espace dramatique et que préfigure l'espace scénique, vient d'avoir lieu. Le bruitage final crée donc une impression fort différente de celle du début, car il est porteur de tout ce qui s'est passé dans la temporalité éclatée de la pièce.

Au début, seuls deux des frères sont sur scène et ils se demandent où se trouve Victor :

CARL. Y a foncé sur une toute p'tite perdrix ¹² ! Notre plus vieux de frère a foncé avec son gros camion sur une toute p'tite perdrix de rien qui traversait le chemin, l'air de rien ! Trois tonnes de truck contre une livre et quart d'oiseau : sportif en ciboire !

AMBROISE, l'image lui revenant soudainement. La dernière fois que je l'ai vu, y avait le corps coincé dans la fenêtre du camion et pis le camion arrêtais pas de faire des tonneaux. (CPD, 17)

L'espace dramatique évoqué par Carl est celui de la route, dans les quelques secondes précédant ce qui pourrait sembler avoir été un accident presque sans conséquences. Par contre, Ambroise, comme l'indique la didascalie, a un autre genre de souvenir, qui s'est fixé sur sa rétine, celui des quelques secondes suivantes alors qu'un accident nécessairement grave s'est produit.

Le deuxième accident grave évoqué dans le texte est celui qui a provoqué la mort du père. Le tourbillon qui l'a englouti est l'espace dramatique le plus important,

+ + +

11 Jean Baudrillard, *À l'ombre des majorités silencieuses ou La fin du social*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèques Méditations », 1982, p. 14. 12 Le père se voyait comme une perdrix, comme l'indique un de ses poèmes prémonitoires, récité par Victor : « Si j'étais oiseau, je serais perdrix, dans l'ombre, silencieuse en sous-bois... Si j'étais oiseau, je serais celui que lâchement on abat dans l'ombre, en sous-bois... » (CPD, 63) Le choix de la perdrix comme cible était donc tout indiqué. Le père meurt une deuxième fois.

tant par son symbolisme que par son lien avec la structure même de la pièce. Dans toutes les grandes traditions, l'eau symbolise la vie, la mère, l'inconscient¹³. Bouchard joue sur ce symbolisme, mais lui préfère l'inverse, tout aussi étendu¹⁴, puisque le tourbillon entraîne la mort du père et trouble la conscience des fils, surtout chez Victor, dont le nom est aussi porteur d'ironie. Un tourbillon est un mouvement circulaire, incontrôlable, violent et régressif, puisqu'il aspire vers le bas tout ce qui vient vers lui. Le père s'est fait prendre, ainsi que ses fils, à répéter ses poèmes en une litanie sans fin, imitant ainsi le mouvement du tourbillon. Victor, le plus obsédé par la mort de son père, affirme : « J'suis sûr qu'y'est encore là, dans les remous, à tourner, tourner, comme dans ses poèmes. » (CPD, 60) Il y a implosion, ici, dans le sens de Baudrillard, car Victor, dans un espace-tourbillon, n'arrive pas à distinguer l'impression et la réalité.

Le tourbillon est aussi lié à la courbe dans laquelle le camion a dérapé et, surtout, aux tonneaux, ces multiples tours complets effectués par le camion avant qu'il s'écrase. Cette circularité multiple sous-tend la structure même de la pièce qui commence alors que l'accident vient de se produire et qui se termine alors que l'accident est en train d'avoir lieu. Comme le dit Baudrillard :

il n'y a pas plus de linéarité, de fin ou d'irréversibilité qu'il n'y a de fonction linéaire indéfinie. Dans l'ordre du chaos, tous les systèmes et toutes les fonctions se convulsent, se recourbent, involuent selon une logique qui exclut toute théorie évolutionniste (or, celle de la flèche du temps tout comme celle de l'entropie sont des théories évolutionnistes¹⁵).

Il est donc évident que le tourbillon est non seulement lié à l'espace, mais aussi au temps.

IMPRESSIONS TEMPORELLES

« « « » » »

Plus rien ne sépare un pôle de l'autre, l'initial du terminal, il y a comme une sorte d'écrasement de l'un sur l'autre [...]. C'est là où la simulation commence¹⁶.

Dans *Le chemin des Passes-dangereuses*, la temporalité, tout comme la spatialité, se présente en spirale. L'action commence et se termine au même moment, lors de l'accident qui coûte la vie aux trois frères. Tout est contenu dans l'instantanéité d'un choc dont les réverbérations tourbillonnent, créant au centre un vide langagier. La pièce est d'ailleurs entièrement constituée des redites du passé des trois frères. Il ne

+ + +

13 Gaston Bachelard, « L'eau maternelle et l'eau féminine », *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1960 [1942], p. 155-180. 14 Ibid., « L'eau violente », p. 213-249. 15 Jean Baudrillard, *Le pacte de lucidité*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 2004, p. 173. 16 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981, p. 56.

pourrait en être autrement, puisqu'ils sont prisonniers des limites de leur vie, maintenant terminée, à laquelle ils ne peuvent rien ajouter. Tour à tour, par exemple, chacun met le doigt sur le paradoxe de leur vie et le résume par les images conflictuelles du cercle et de la ligne droite, en affirmant avoir marché des heures en ligne droite, avant de revenir à la même place. Comment ont-ils fait « pour tourner en rond en marchant tout droit sur un chemin tout droit » (*CPD*, 13, 32, 37, 41, 59-60, 64, 69)? La réplique la plus développée à ce sujet est récitée en chœur par les trois frères, presque à la toute fin de la pièce :

CARL/VICTOR/AMBROISE. Comment j'ai fait pour revenir à la même place ? On a fait combien de tonneaux ? Comment ce qu'on peut tourner en rond en marchant tout droit sur un chemin tout droit ? Six, huit ? On a roulé, on a roulé. C'est comme si j'avais tourné en rond. Deux, trois secondes... Comment j'ai fait pour revenir à la même place ? On a fait combien de tonneaux ? Comment ce qu'on peut tourner en rond en marchant tout droit sur un chemin tout droit ? Six, huit ? On a roulé, on a roulé. (*CPD*, 69)

Les redites ou vertiges rétrospectifs font s'enrouler la pièce sur elle-même, à partir d'un point fixe que les personnages n'arrivent pas à cerner. Le roulement dont on ne peut mesurer la durée simule le tourbillon des Passes-dangereuses dans lequel ils imaginent leur père toujours en train de tourner, car les trois fils se sentent prisonniers de la poésie du père, faite elle-même de répétitions, perpétuée par les garçons qui la récitent bien malgré eux, qui sont hantés par elle. Le mouvement de la pièce est constitué de reprises thématiques, de redites alimentées par des phénomènes de répétition et de redoublement.

La temporalité joue aussi des tours aux trois frères qui piétinent dans une sorte de dilatation du temps qui rend évident pour le spectateur que l'espace-temps de la représentation n'est pas celui de la réalité, mais plutôt celui d'un univers autre, dans lequel le temps est déformé. Pour Victor, il est cinq heures et quart, pour Carl, sept heures et demie et pour Ambroise, midi vingt (*CPD*, 66). Chacun, sans s'en rendre tout à fait compte, se trouve figé à l'heure de sa mort. Le fait que les trois personnages soient présents ensemble sur scène, quoique appartenant à des temps différents, crée un effet d'incertitude. Bouchard a réussi le pari de confronter les spectateurs avec des résidus de réel, des simulacres, vivant dans un univers étrangement semblable au leur, mais tournant en rond, au ralenti, (sur) vivant au-delà de la fin : « La simulation est maîtresse, et nous n'avons plus droit qu'à la réhabilitation fantomatique, parodique de tous les référentiels perdus¹⁷. »

+ + +

17 *Ibid.*, p. 66.

AU-DELÀ DE LA FIN

« « « » » »

Les commencements et les fins marchent en parallèle. Cela bouleverse évidemment un peu tout le champ des causes et des effets, on est passé un peu au-delà¹⁸...

Ce qui semble être un moment de crise ne peut plus être vu que comme un simulacre, un hypertemps de la représentation où chaque personnage est en possession de la reproduction instantanée de sa propre vie. Les dernières répliques de la pièce le confirment :

AMBROISE, *paralysé*. C'est notre camion !

CARL. C'est nous autres dans le truck !

VICTOR. Oui, c'est nous autres !

AMBROISE/CARL/VICTOR. La courbe !

Sons d'un camion qui dérape violemment. (CPD, 69-70)

L'action de la pièce se passe effectivement au-delà de la fin, puisque la dernière didascalie rejoint la toute première : « *Son d'un camion qui dérape et qui fait de nombreux tonneaux.* » (CPD, 13) Les trois frères sont, à leur insu, emportés dans un dernier tourbillon, celui de leur « au-delà », auquel ils ne pourront jamais échapper, condamnés qu'ils sont à repasser éternellement, et chacun pour soi, l'impression qu'ils ont d'avoir survécu à « la catastrophe du drame de [leur] vie¹⁹. »

Nous avons donc eu affaire à ce qu'Ambroise qualifie d'« impressions de frères » abordant des « sujets égrenés sur le fil de l'ennui, phrases sans finale, bruits sans écho. Épuisement ! Zone où aboutissent les conversations de famille ! » (CPD, 35) Ces « impressions de frères » agissent, d'abord, comme des simulacres, des êtres qui prennent l'apparence des frères, comme cela se fait traditionnellement au théâtre, car le théâtre est, par sa nature même, simulacre. Comme l'a déjà affirmé Anne Ubersfeld, « tout ce qui se passe sur la scène [...] est frappé d'irréalité [...] ; même s'il y avait [...] mise en scène d'un événement réel, ce réel aurait, une fois théâtralisé, un statut de non-réalité [...] »²⁰. Cela se complique, pourtant, dans *Le chemin des Passes-dangereuses* lorsque le simulacre, présenté comme effet de réel (trois acteurs jouant trois personnages), se révèle être le simulacre d'un simulacre (ce ne sont pas, dans le sens traditionnel, des personnages, mais des impressions de personnages, des fantômes de personnages). Bouchard brouille donc ainsi les frontières entre le réel et l'illusion théâtrale. La poésie, l'espace et la temporalité contribuent chacun à créer le simulacre et à mener spectateurs et personnages au moment fulgurant de l'accident. Le mécanisme de l'illusion se révèle au moment même où la machine se détraque.

+ + +

¹⁸ Entretien avec Jean Baudrillard réalisé par Raphaël Bessis et Lucas Degrysaes, *Le Philosophoir*, Université de Toulouse-Le Mirail, n° 19, p. 7. ¹⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, p. 31. ²⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, t. I, Paris, Belin, 1996 [1977], p. 35.

RELIQUAIRE DE L'ENFANCE

Espace et sublimation dans *L'histoire de l'oie*

+ + +

SHAWN HUFFMAN

Université du Québec à Montréal

RÉSUMÉ

Dans plusieurs de ses pièces, Michel Marc Bouchard met en scène des univers où l'adulte fait un retour sur l'espace de son enfance pour mieux comprendre son passé. Plus souvent qu'autrement, ce retour s'exprime à travers une mémoire spatialisée où le traumatisme provoqué par la violence est communiqué par une expérience de l'enfermement. C'est le cas notamment dans *L'histoire de l'oie*, pièce de théâtre pour jeune public qui raconte les démarches d'un homme pour réintégrer son passé. Par le recours à un langage et à une imagerie mythiques, il parviendra à identifier la blessure au cœur de cette spatialité forclosée et, par là même, à révéler la fonction ultime de la pièce : inciter d'autres enfants violents à briser le silence.

L'espace n'est pas le milieu [...] dans lequel se disposent les choses,
mais le moyen par lequel la position des choses devient possible¹.

Ce soir un écrivain se penche/Au-dessus du puits hallucinant de son enfance².

L'enfance est une période d'apprentissage. Le sujet se découvre dans un monde qui se révèle à lui et, petit à petit, il se constitue une mémoire du corps tributaire de ses expériences perceptives. Inséparable de la conscience de soi et de l'univers dans lequel celle-ci prend forme, cette mémoire affecte profondément la compréhension des expériences à venir. Si ces premières rencontres, qui impliquent presque toujours d'autres sujets³, se font dans des conditions plus ou moins positives, alors le sujet peut finir par idéaliser son enfance. Rappelons, par exemple, la nostalgie domestique de Proust qui relate la découverte (par l'enfant) de la fiction dans ses *Journées de lecture*⁴. Toutefois, cette rencontre peut aussi se faire dans des conditions moins favorables, voire catastrophiques : l'abandon maternel dans *The Lost Language of Cranes* de Leavitt⁵, l'abus sexuel et le meurtre dans *Les cendres bleues* de Daoust, ou encore l'abus physique et psychologique dans *Enfance* de Gorki⁶. Dans chacun de ces exemples, l'univers cauchemardesque dans lequel l'enfant est plongé marque à jamais sa conception de lui-même et de son environnement, les séquelles de la violence vécue se manifestant souvent plus tard dans la vie adulte par un ensemble de perturbations symptomatiques d'un syndrome post-traumatique. Michel Marc Bouchard relate, lui aussi, ces traumatismes de l'enfance et leur impact sur le corps adulte : l'inceste dans *La poupée de Pélopie*⁷, l'abandon maternel dans *Les muses orphelines*⁸ ou l'abus physique dans *L'histoire de l'oise*⁹. Dans ces pièces, il met en scène des univers où l'adulte fait un retour sur l'espace de son enfance pour com-

+ + +

1 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945, p. 281. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Par ailleurs, j'aimerais remercier ma collègue Denise Brassard d'avoir lu et si généreusement commenté une version antérieure de cet article. 2 Jean-Paul Daoust, *Les cendres bleues*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Poésie », 1998, p. 42. 3 Il existe, bien entendu, la possibilité de l'enfant qui grandit dans un univers sans ou avec très peu de contacts humains. Les célèbres cas des « enfants sauvages », Victor de l'Aveyron et Kaspar Hauser, entre autres, ont déjà été étudiés en rapport avec l'acquisition du langage. Un autre exemple, plus tragique, est fourni par David Leavitt dans *The Lost Language of Cranes*. Le narrateur raconte l'histoire d'une mère qui prive son enfant de presque tout contact, ne lui fournissant que le strict minimum pour assurer sa survie. Coupé de l'univers humain, l'enfant passe ses journées dans son lit à regarder les grues en train de construire des tours d'habitation. Quand les autorités le découvrent enfin, l'enfant ne parle pas et ne réagit pas à leur présence. Il communique plutôt avec les grues à l'extérieur en levant ses bras et en bougeant de manière machinale. Placé en famille d'accueil, l'enfant est privé de ce contact, de son « langage des grues » et, se trouvant sans repère, dépérit. Voir David Leavitt, *The Lost Language of Cranes*, New York, Knopf, 1986. 4 Marcel Proust, *Journées de lecture*, Paris, UGE, 1993. Voir en particulier « Journées de lecture », p. 17-58. 5 David Leavitt, *op. cit.* 6 Maxime Gorki, *Enfance*, Paris, Éditions Gallimard, 1959. 7 Michel Marc Bouchard, *La poupée de Pélopie*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre/Leméac », 1985. 8 *Id.*, *Les muses orphelines*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1989. 9 *Id.*, *L'histoire de l'oise*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre jeunesse », 1991. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle *HO*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

prendre un passé qui hante encore son présent. Plus souvent qu'autrement, cette hantise s'exprime à travers une mémoire spatialisée où le traumatisme provoqué par la violence est communiqué par une expérience de l'enfermement. C'est le cas notamment dans *L'histoire de l'oie*, pièce de théâtre pour jeune public. Michel Marc Bouchard y crée un univers où l'espace clos représente un état post-traumatique. Plus précisément, l'enfermement met en place un dispositif psychique qui sert à protéger l'adulte du choc d'un événement traumatisant, à savoir la violence familiale, en l'isolant de sa mémoire. Toutefois, ce mécanisme de défense comporte des effets négatifs dans la mesure où le sujet reste marqué par le traumatisme sans pour autant comprendre ou pouvoir exprimer pourquoi. *L'histoire de l'oie* raconte donc les démarches d'un homme pour réintégrer son passé. Par le recours à un langage et à une imagerie mythiques, il parviendra à identifier la blessure au cœur de cette spatialité forclosée et, par là même, à révéler la fonction ultime de la pièce : inciter d'autres enfants violentés à briser le silence.

Mise en scène en 1990 par Daniel Meilleur du Théâtre des Deux Mondes¹⁰ et publiée en 1991 chez Leméac, la pièce relate l'histoire d'un adulte, Maurice, qui se penche sur une journée de son enfance. Le souvenir d'un incident précis s'étant déroulé ce jour-là est reconstitué par le biais d'une analepse au cours de laquelle le personnage et le public observent Maurice enfant interagir avec son « seul ami », une oie nommée Teeka. L'isolement affectif et physique de Maurice — il est enfant unique sur une ferme éloignée — est aggravé par la violence familiale, puisque c'est un enfant battu. Cette violence est racontée à travers la relation entre Maurice et son oie, animal d'élevage que ses parents lui ordonnent d'abattre en leur absence. L'immolation de cette amie devient alors un puissant symbole pour Maurice adulte, qui découvre dans la mort de l'oie le sacrifice de sa propre enfance.

L'ESPACE DE LA MÉMOIRE

D'entrée de jeu, on comprend que l'univers représenté sur la scène n'évoque pas une enfance idyllique. La scénographie est très épurée, presque minimaliste¹¹. Un éclairage rouge dessine une bande à l'arrière de la scène, suggérant un ciel en feu, alors qu'une musique discordante dépayse les spectateurs. Deux constructions en métal occupent l'espace scénique ; la plus grande représente la maison de Maurice alors que la plus petite évoque la grange de Teeka. Celle-ci est décorée, mais de façon

+ + +

10 Les premières représentations publiques de la pièce ont eu lieu en 1990, au Théâtre de la Ville, à Longueuil. Depuis cette date, la pièce continue de jouer sur des scènes à travers le monde. Elle a été traduite en anglais, en espagnol et en allemand et a été couronnée de plusieurs prix internationaux. **11** Michel Marc Bouchard et Les Deux Mondes, *L'histoire de l'oie*, bande vidéo, 56 min 30 s. Notons que je mène mon analyse surtout à partir de cette bande vidéo de la production des Deux Mondes. Or, comme le fait remarquer Michel Marc Bouchard dans l'entretien qui accompagne ce dossier, la mise en scène d'un univers théâtral n'est pas uniquement le fait du dramaturge, mais relève aussi des talents des professionnels de la scène et de leur interprétation du texte théâtral. Le choix de cette production est motivée d'une part par l'excellence de sa conception et, d'autre part, par le nombre impressionnant de représentations — 509 à ce jour — et ce, depuis maintenant 15 ans.



La maison de Maurice (Photo : Yves Dubé.)

presque abstraite ; un ciel bleu et un sol jaunâtre sont à peine évoqués. En revanche, la maison de Maurice demeure sans couleur, muette en quelque sorte, signe imposant de la tyrannie du secret familial.

Le matériau métallique qui recouvre les deux édifices réfléchit la scène, mais en même temps la déforme, la brouille. Figure visuelle de la défaillance de la mémoire¹², surtout d'une mémoire marquée par la violence, cette déformation crée, avec les éclairages et la musique, un profond sentiment de malaise.

En plus de ce sentiment, la trame sonore et le minimalisme de la scène engendrent un effet onirique. Dès lors, on comprend que l'analepse n'a pas pour but de reproduire selon un mode naturaliste les lieux de l'enfance, mais bien de créer un espace qui représente le souvenir de cette époque, plus exactement, un *espace de la mémoire*¹³. La distinction est importante, car la mémoire, surtout celle qui est liée au traumatisme, s'avère une forme de savoir parfois contradictoire. Lors de l'événement traumatique, il s'opère un court-circuitage psychique qui a pour but de protéger le

+ + +

12 Pour une étude de quelques manifestations littéraires de cette défaillance, représentées surtout par des perturbations linguistiques dans le texte (la répétition, la permutation, la suppression), voir Geoffrey Hartman, « On Traumatic Knowledge and Literary Studies », *New Literary History*, n° 26, 1995, p. 537-563. À propos de ces manifestations dans la représentation et dans le texte dramatiques, voir Shawn Huffman, « Modalities of Mourning: Lamentation and Traumatic Grief in the Theater of Normand Chaurrette », *Québec Studies*, n° 37, 2004, p. 63-78. 13 La version filmique de cette pièce, réalisée par Tim Southam pour Galafilm et Triptych Media, emploie un mode réaliste pour raconter l'histoire, fait abstraction de l'espace de l'enfance comme espace de la mémoire. Elle passe sous silence les difficultés émotives associées à cet espace et, surtout, ne réussit pas à évoquer l'enfermement qui caractérise l'enfance de Maurice.

sujet d'un choc émotionnel dépassant son seuil de tolérance¹⁴. Le sujet traumatisé expérimente plutôt une forme de souvenir troué ou obsessionnel qui hante sa conscience adulte et qui se manifeste, dans le cas de Maurice, par une rage incompréhensible : « La rage de cet orage continue de sévir au centre de mon être. J'en espère un jour l'accalmie. » (*HO*, 46) En refusant une esthétique mimétique, Bouchard et le Théâtre des Deux Mondes mettent en relief les effets du traumatisme et, ce faisant, évitent le voyeurisme d'une *Aurore l'enfant martyre*, par exemple. De la sorte, la pièce ne raconte pas la violence familiale, même si celle-ci est évoquée à plusieurs reprises, mais plutôt la trace d'un dire en émergence, d'un sujet qui s'approprie son passé et les mots dont il a besoin pour s'y frayer un chemin.

La difficulté concernant l'accès à ce souvenir — symptôme classique du traumatisme — est communiquée de plusieurs façons, à commencer par le parement métallique de la maison et de la grange. Ce revêtement représente le noyau impénétrable d'une mémoire autour duquel Maurice rôde depuis des années sans pouvoir toutefois y pénétrer. En effet, à première vue, cette maison ne comporte ni fenêtre ni porte. Elle constitue un monde fermé sur lui-même, offrant ainsi la première indication d'une association fondamentale dans la pièce, à savoir la mise en relation de la restriction spatiale, du souvenir et de la violence familiale.

Dans les didascalies de la pièce, cet enfermement est signalé surtout par une clôture censée entourer l'ensemble de la scène (*HO*, 10). Évoquant à la fois le milieu rural et l'emprise familiale sur l'enfant, la clôture symbolise aussi la brisure psychique qui sépare Maurice adulte des événements de son passé. Dans la mise en scène, cependant, on ne fait qu'évoquer cette clôture pour mieux investir la demeure de Maurice de toute la charge émotive et traumatique associée à son enfance. Au début, la maison semble impénétrable, mais quand on la fait tourner, au cours de la représentation, on observe qu'elle comporte différentes ouvertures. La première, celle de la porte principale, donne sur un escalier étroit et raide. La perspective à l'intérieur de la maison est de travers, renforçant l'aspect sinistre du lieu. Plus tard dans la représentation, on fait tourner la maison de nouveau pour ouvrir deux panneaux qui délimitent la salle de bains où Maurice amène Teeka pour « voir l'océan ». Encore une fois, il s'agit d'un lieu clos avec une perspective en trompe-l'œil. Le devant de la pièce est grandeur nature alors que l'arrière est beaucoup plus petit. De nouveau, l'œil est induit en erreur par la perspective tronquée ; la maison de Maurice est un lieu qui dissimule, qui égare et blesse, en même temps qu'il enferme¹⁵.

La restriction de l'espace dans la salle de bains est révélée par l'apparition de Maurice adulte dont on voit surgir la tête et le bras par la porte située au fond de la pièce. En plus de rappeler qu'il s'agit d'une mémoire de l'enfance, le corps adulte étant manifestement en dehors de l'échelle représentée par la pièce, la présence

+ + +

¹⁴ Voir Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1996. ¹⁵ Plus tard dans la pièce, quand il amène Teeka à l'intérieur de la maison pour la première fois, Maurice l'avertit : « Fais attention, il y a des serpents, des sables mouvants, des insectes qui tuent... » (*HO*, 29)

simultanée des deux Maurice communique clairement l'impossibilité de comprendre la spatialité, dans cette pièce, uniquement en termes de lieu. Beaucoup plus qu'un simple décor, l'enfermement fait partie intégrante d'une stratégie de représentation traumatique qui s'exprime non seulement en termes d'espace, mais aussi en fonction du temps et de la subjectivité. En regard du temps, par exemple, la rage de Maurice adulte est révélatrice d'un sujet en crise, en proie à ce que Merleau-Ponty nomme un « ancien présent » : « le temps ne se ferme jamais tout à fait sur lui [le sujet] », explique le philosophe, « et il demeure comme une blessure par où notre force s'écoule » (PP, 100). Cette temporalité vécue comme blessure — le sujet n'arrive jamais à se guérir du passé — est renforcée par l'économie spatiale mise en place par l'enfermement qui, à son tour, précipite un « trop-plein » émotif et subjectif représenté très concrètement par le corps, plus précisément celui de Maurice adulte trop grand pour la salle de bains. Cette association du corps, du temps et de la spatialité dans une figure du traumatisme s'exprime aussi dans les structures formelles et gestuelles de la pièce.

Du point de vue formel, *L'histoire de l'oie* déploie une structure en abyme créée par deux plans spatio-temporels ; le premier correspond plus ou moins à un ici-maintenant fictif alors que le second renvoie au souvenir d'un événement ayant eu lieu dans les années 1950. L'analepse s'insère à l'intérieur du premier plan, créant de la sorte un enchâssement « parfait » et « monolithique », pour reprendre les typologies déterminées par Georges Forestier dans *Le théâtre dans le théâtre*¹⁶. Si cette structure est moins complexe que d'autres exemples d'enchâssement chez Bouchard¹⁷, elle n'est pas pour autant simpliste. En effet, dans cette pièce qui s'adresse aux enfants, Bouchard semble avoir voulu créer une structure plus dépouillée pour que les jeunes spectateurs ne perdent pas le fil de l'histoire.

Au commencement de la représentation, Maurice adulte entre en scène, se dirige vers la grange et déterre une figurine en plastique ; c'est une oie. Par la suite, Maurice enfant fait son entrée et, sous les yeux de son homologue, traverse la scène avec deux seaux. On s'aperçoit que les deux personnages portent les mêmes lunettes rondes ; c'est le premier signe que Maurice adulte et Maurice enfant sont, en fait, la même personne¹⁸. Puis, Maurice adulte met l'oie en plastique dans la poche de son veston et dit : « Voici le genre d'histoire qu'on aurait dû me raconter alors que j'étais tout jeune. » (HO, 15) Il enlève ensuite ses lunettes.

Le « voici » et le geste d'enlever ses lunettes ouvrent une voie à travers la mémoire affective et corporelle de Maurice. En plus de signaler le retour en arrière, les deux gestes communiquent un changement de focalisation dans l'histoire, car *le regard*, souligné par les lunettes, est détourné de l'ici-maintenant de Maurice adulte pour se poser sur le passé, celui appartenant au jeune Maurice, qui apparaît sur le

+ + +

16 Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre. Sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996, p. 89-124. 17 Voir, par exemple, *Les feluettes ou La répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre/Leméac », 1987. 18 Évidemment, à la lecture de la pièce, on le sait dès le début, grâce aux didascalies. Cependant, dans la version scénique, le lien entre Maurice adulte et Maurice enfant doit être signalé par d'autres moyens.

toit de la maison, portant des lunettes. Ce « transfert » met en relief l'importance foncière du fait de voir avec les yeux de l'Autre. Maurice adulte a besoin de *revivre*, à travers les yeux de son « je » enfant, le traumatisme de son enfance. « Se souvenir », affirme Merleau-Ponty, n'est pas

ramener sous le regard de la conscience un tableau du passé subsistant en soi, c'est s'enfoncer dans l'horizon du passé et en développer de proche en proche les perspectives emboîtées jusqu'à ce que les expériences qu'il résume soient comme vécues à nouveau à leur place temporelle (*PP*, 30).

L'emboîtement des perspectives dont parle le philosophe français s'effectue à travers la structure en abyme de la pièce qui a pour effet de créer un horizon émotif commun aux deux personnages, permettant ainsi à Maurice de reprendre contact avec les événements de son enfance, mais « à leur place temporelle ». Cette observation se confirme dans le système pronominal. Au début, Maurice adulte emploie le « je ». Toutefois, à l'intérieur du plan enchâssé, il cède cette position subjective au jeune Maurice et adopte le double rôle de narrateur à la troisième personne et de marionnettiste. De cette façon, même quand la focalisation se déplace sur l'enfant, Maurice adulte demeure présent, témoin de sa propre enfance qu'il peut commenter et dans laquelle il peut intervenir. On peut aussi observer ce partage d'un espace identitaire dans le système gestuel.

On aperçoit l'enfant sur le toit de la maison ; le vent se lève et le jeune Maurice appelle l'orage, invoquant Bulamutumumo, « le grand dieu de la jungle, celui à qui même Tarzan ne se serait imposé » (*HO*, 17)¹⁹. En convoquant le dieu, en lui commandant de frapper sa maison avec la foudre, Maurice enfant fait preuve de courage, même s'il reprend les menaces proférées par les adultes dans sa vie afin d'attirer la foudre : « Je veux que tu viennes jusqu'ici », dit-il (*HO*, 16). Notons que, dans l'espace de la mémoire, les parents de Maurice ne sont jamais représentés physiquement. Malgré cette absence, ils exercent un contrôle despotique sur l'univers de leur fils ; d'ailleurs, celui-ci sera battu plus tard, parce qu'il n'est pas descendu du toit quand on l'a appelé. La scène de violence n'est pas représentée, mais racontée plutôt par Maurice *adulte*, transformé en narrateur et qui, ce faisant, lève lui aussi les bras pour se protéger des coups. Cette interférence gestuelle renforce l'idée d'un horizon émotif commun qui trouve son expression dans l'orage qui éclate, à la fois

+ + +

¹⁹ Un autre élément qui exprime le corps de la mémoire est l'importance accordée à l'imagination dans la scène enchâssée. Représentée surtout par les bandes dessinées et les références à Tarzan, il s'agit de la seule échappatoire dont bénéficie Maurice. De fait, le besoin de s'évader de la violence de sa famille devient si grand qu'il désire que son univers imaginaire supplante le « réel ». Sa première invocation de Bulamutumumo, par exemple, révèle un enchevêtrement important entre la réalité de l'espace-temps de la scène insérée et l'imaginaire de Maurice enfant. Ce « transport » désiré vers un espace-temps autre reproduit, semble-t-il, celui qui est entrepris par Maurice adulte dans la scène cadre afin de revisiter la scène de sa perte. Toutefois, si lors du retour en arrière Maurice tâche de revisiter et de faire voir une scène de perte, l'univers de Tarzan constitue, d'une part, un moyen de défense psychique contre les agressions de ses parents et, d'autre part, un fantasme d'identification, Tarzan étant orphelin.

la représentation de l'état d'âme de Maurice adulte — sa rage — et de celui de Maurice enfant — son désarroi.

Comme Merleau-Ponty nous le rappelle, dans des conditions plus ou moins normales, l'expérience ancienne du sujet lui est accessible par un acte de remémoration qui ouvre un horizon du passé dans lequel le sujet peut de nouveau s'enfoncer (*PP*, 30). Dans le cas d'une expérience traumatisante, cependant, le subconscient altère la forme de cet horizon pour le rendre inaccessible ou méconnaissable. Dans la pièce de Bouchard, cette altération s'accomplit par la mise en place d'une économie spatiale déterminée par la restriction. L'espace, le temps et la subjectivité sont ainsi assimilés à une stratégie de représentation qui se manifeste dans plusieurs systèmes de signification de la pièce. Comment altérer de nouveau ces structures de protection? Comment permettre au sujet traumatisé de récupérer ces paysages du passé sans être encore une fois traumatisé par le souvenir de l'expérience? Dans *L'histoire de l'oie*, c'est à l'aide d'un langage et d'une imagerie mythiques que l'accès à cet horizon est ouvert.

RELIQUAIRE DE L'ENFANCE

Nous avons déjà noté la manière singulière dont Teeka est présentée pour la première fois. Maurice adulte déterre une figurine en forme d'oie qu'il met par la suite dans la poche de son veston. Après le changement de niveau et l'entrée dans la scène enchâssée, on observe Teeka, en forme de marionnette à gaine, qui émerge de la manche de la veste que porte Maurice adulte. Cette image d'une vie qui s'éveille à elle-même communique de façon admirable les processus affectifs et mnémoniques qui permettent à Maurice adulte de revisiter la scène de sa perte. Dans l'espace-temps «réel» de la pièce, ce souvenir reste inaccessible — c'est un noyau dur et impénétrable —, représenté d'ailleurs par le caractère inanimé du jouet en plastique ou encore par les surfaces recouvrant les deux maisons sur la scène. Ce n'est que l'ouverture de l'espace de la mémoire qui permettrait de pénétrer à l'intérieur de ce noyau et de découvrir la vie et la mort qu'il contient.

Le corps (les corps?) de Maurice révèle une autre intrication subjective dans la pièce, à savoir celle qui se produit entre Maurice et l'oie. Rappelons que l'acteur jouant Maurice adulte est le même qui manipule la marionnette Teeka²⁰ et qui lui prête sa voix au cours de la scène enchâssée. Il ne s'agit nullement d'une simple économie d'acteurs, l'emploi de la même personne mettant sur pied une stratégie d'interférence qui prend toute son ampleur à la lumière de l'horizon du passé articulé dans la pièce. En ce sens, la mise à distance par le biais d'un corps autre est essentielle pour la réalisation de ce paysage affectif, l'horizon du passé chez Maurice, régi par les mécanismes de protection post-traumatiques, trouvant son origine dans la

+ + +

²⁰ Dans les scènes qui se déroulent à l'intérieur de la maison, ce n'est pas l'acteur qui manipule la marionnette, mais bien Patricia Leeper, une marionnettiste professionnelle. Malgré cela, la voix de la marionnette demeure tout de même celle de l'acteur qui joue le rôle de Maurice adulte.

détresse de Maurice enfant qui a instauré ces mécanismes. Or, la réappropriation de son passé se fait en partie par le biais des différents corps associés à Maurice adulte : le corps enfant joué, notons-le, par un acteur adulte et le corps de Teeka qui, lui aussi, est une extension d'un corps adulte, plus précisément celui du marionnettiste. Si les liens identitaires entre Maurice enfant et Teeka se révèlent à travers cette intrication, nous ignorons ce que Teeka représente au juste pour Maurice adulte. Comment cette appropriation existentielle peut-elle s'accomplir à travers l'oie ?

Au fil de l'histoire, on s'aperçoit que Teeka possède plusieurs qualités dont la plus importante est son innocence ; elle ne devine pas, par exemple, son destin d'oie d'élevage :

TEEKA

[...] J'habitais une toute petite maison tout près de celle de Maurice. Plus tôt dans la semaine, elle était devenue trop grande pour moi. J'avais vu l'ensemble de mes semblables pénétrer dans la grange... Et je ne les avais pas vues en ressortir [...] (HO, 19)

Elle perçoit les signes de la violence, sans toutefois pouvoir les interpréter²¹. Quand elle observe Maurice, par exemple, qui sort de sa maison avec le bras en écharpe, Teeka se demande ce que cela peut signifier :

TEEKA

Qu'était-il arrivé à son bras ?

MAURICE

C'est rien, Teeka. Mon bras fait dodo.

TEEKA

J'étais soulagée. Son bras se reposait. (HO, 22)

Cette incapacité d'interpréter les signes qu'elle peut néanmoins percevoir situe Teeka en marge de la brutalité qui règne dans l'univers de l'enfant. Elle n'échappe pas pour autant à l'économie de violence établie par les parents de Maurice, à laquelle elle est initiée contre son gré ; justement, Teeka jouera le rôle d'objet échangé à l'intérieur de cette économie²² : « J'ai pas l'choix Teeka », dit Maurice, « Ça marche comme ça. » (HO, 46)

+ + +

21 Pour une analyse de cette idée, voir Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Essai », 1999, p. 84-85. Par ailleurs, ce procédé n'est pas sans rappeler d'autres textes dans lesquels un enfant tâche, sans beaucoup de succès, de déchiffrer les signes d'un univers adulte. Pensons à *What Maisie Knew* de Henry James ou, dans un contexte québécois, à la nouvelle *Julie* de René-Daniel Dubois. Cette technique met en relief la complexité, et parfois l'absurdité, du corps social adulte. 22 « Tout mon travail », écrit Bouchard, « a été de chercher une issue pour Maurice [...]. Il trouve en partie une solution réelle en se soumettant aux coups, en investissant dans le vil troc que ces coups lui procurent. » (HO, 7 ; nous soulignons.)

En plus de l'innocence, Teeka représente d'autres qualités aux yeux de l'enfant. Elle raconte, par exemple, une histoire qui met en relief le courage et la fidélité de son espèce, l'inscrivant dans une lignée mythique :

TEEKA

[...] dans certains pays nous remplaçons les chiens de garde et nous cacardons s'il y a le moindre danger. Rappelez-vous les Oies du Capitole ! Ce sont mes ancêtres qui ont réveillé les Romains à l'arrivée de l'envahisseur. Nous sommes très fières de cet exploit historique ; d'ailleurs nous nous en transmettons le récit de jars en œuf. (HO, 20)

Elle symbolise aussi l'intelligence et la beauté, ce que l'on apprend quand Maurice enfant lui raconte un peu de son histoire :

MAURICE (ENFANT)

Aujourd'hui, dans un livre, j'ai appris que l'oie blanche c'est le chiffre cinq dans l'ancienne Égypte. Un, deux, trois, quatre et « oie ». J'ai « oie » doigts dans chacune de mes mains. (Il rit.) Dans un autre livre, j'ai appris que les anges ont copié leurs ailes sur les vôtres. (HO, 27)

Toutes ces qualités opèrent une conversion du regard intérieur chez Maurice adulte, car le mythe de l'enfance heureuse, celle que représente l'oie et que Maurice n'a jamais pu connaître, *transforme* le rapport que Maurice adulte entretient avec l'espace de la mémoire. La force mythique de l'oie introduit dans cet espace une possibilité qui, jusque-là, est restée en marge de la conscience de Maurice. C'est la possibilité du bonheur, la possibilité de fuir, de se sauver. Il s'agit d'une prise de conscience au sens fort du terme, car l'adulte établit un contact avec son horizon passé et constate le terrible drame de son enfance. Cette prise de conscience s'accompagne toutefois d'un autre constat, celui d'une voix qui émerge de ce passé et qui, au contact des mythes érigés dans la pièce, permettra à Maurice adulte de dire ce qui est arrivé.

Dans la mise en scène de Daniel Meilleur, le personnage de Maurice enfant est joué par Yves Dagenais, un acteur adulte. Malgré l'incontournable maturité de ce corps, plusieurs signes servent à communiquer le jeune âge du personnage : ses habits, sa gestuelle et sa voix. C'est surtout cette dernière qui retient l'attention du spectateur dans la prestation de Dagenais. C'est Maurice adulte, en tant que narrateur, qui fait remarquer en premier lieu les étranges intonations avec lesquelles Maurice enfant s'exprime parfois :

MAURICE (ADULTE)

Cette voix, c'était celle qu'il avait lorsqu'il faisait brûler des fourmis dans des boîtes de carton, celle qu'il avait lorsqu'il arrachait les ailes des papillons. (HO, 16)

Plus précisément, l'acteur emploie une voix râpeuse et menaçante qui communique la rencontre de l'enfant avec le langage de la violence appris des adultes. Sur ce

point, soulignons que Bouchard a voulu maintenir un équilibre dans sa représentation en évitant d'idéaliser l'enfant ; Maurice n'est jamais posé en martyr. Non seulement Maurice « transforme »-t-il des papillons en larves par l'ablation de leurs ailes, mais il arrache aussi des plumes à Teeka, censée pourtant être son amie. Cette cruauté est tributaire, en partie, de celle que vit Maurice quotidiennement. Cependant, en se servant de gestes de cruauté que l'on associe normalement aux garçons, Bouchard souligne aussi la violence liée à la socialisation masculine.

Quand la violence de Maurice enfant atteint son paroxysme, comme dans la scène où Teeka le fait tomber, la qualité de la voix s'altère davantage pour devenir encore plus stridente, moins humaine même, communiquant ainsi une émotion sauvage et dysphorique qui envahit tout l'espace :

MAURICE (ENFANT)

Ils vont dire que je l'ai encore fait exprès ! Viens ici ! (HO, 27)

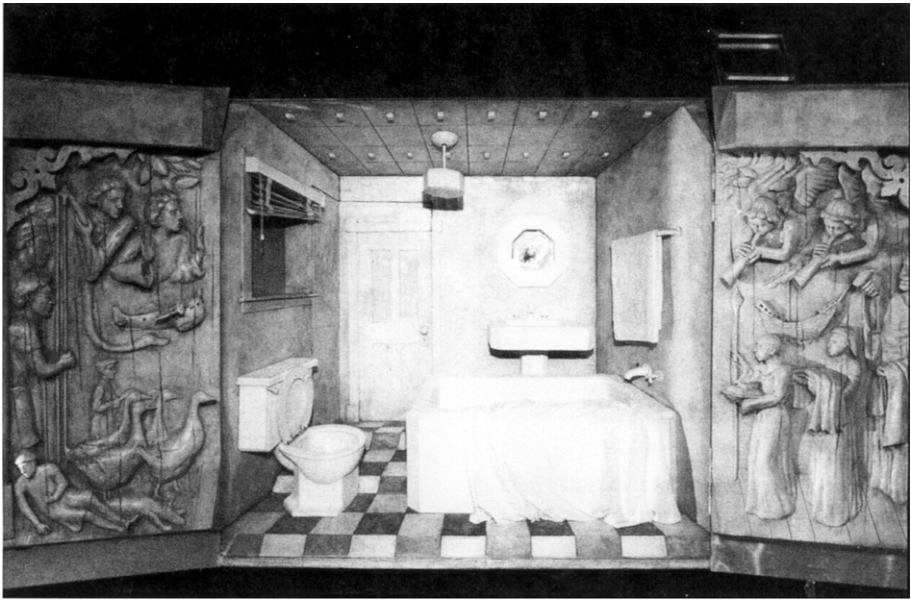
À ce moment précis de la pièce, un projecteur se braque sur Maurice ; ce sont les phares du camion familial, ses parents s'en vont au marché vendre les oies abattues. Les parents de Maurice l'interpellent, mais nous n'entendons pas ce qu'ils disent, même si, plus tard, on peut en déduire que c'est à ce moment-là qu'ils réitèrent l'ordre d'abattre Teeka. Maurice répond : « Oui !... Oui !... Oui !... » (HO, 28) dans une voix suraiguë, à peine compréhensible, voire animale. Tout le conflit et la détresse de l'enfant se trouvent concentrés dans cette vocalisation qui, à son tour, projette une affectivité sauvage sur l'horizon du passé et expose la blessure du corps adulte.

Pour Maurice adulte, la mort de l'oie constitue une perte à laquelle il revient sans cesse. Plus précisément, Teeka correspond à l'objet de son traumatisme. Ce corps sacrifié est celui de l'enfance immolée ; de la perspective de Maurice adulte, c'est aussi un corps sublimé, préservé en quelque sorte dans l'espace clos de la mémoire :

MAURICE (ADULTE)

Au moment où Teeka sentit ses os se rompre, elle se mit à voler pour la deuxième fois de cette journée. Elle vola si haut qu'elle disparut au-dessus des nuages (HO, 46).

Dans *Les feluettes*, Bouchard avait déjà exploré le phénomène de la sublimation avec la mort de Vallier dans le grenier. En périssant dans l'incendie, Vallier atteint la sainteté exemplifiée par *Le martyr de saint Sébastien*, la pièce de Gabriele D'Annunzio enchâssée dans *Les feluettes*. Dans *L'histoire de l'oie*, la sublimation de Teeka affecte Maurice doublement. La mort de Teeka est aussi sa propre mort, l'absence qui hante son corps vécu. Avec le dernier vol de Teeka, c'est l'enfance de Maurice qui disparaît. Cette sublimation est mise en relief dans la scénographie de Daniel Castonguay et le Théâtre des Deux Mondes par l'emploi d'une imagerie religieuse et mythique qui se greffe à la maison de Maurice. Deux panneaux s'ouvrent pour révéler la salle de bains au centre, créant l'effet d'une chasse.



La chasse-maison (Photo : Yves Dubé.)

En plus de reproduire la structure d'emboîtement de la pièce, cette référence emprunte la forme d'un objet appartenant à l'iconographie religieuse du Québec des années 1950 pour communiquer le caractère sacré de la mémoire qu'elle enferme. Les panneaux situés de chaque côté de la pièce illustrent en bas-relief des scènes qui soulignent la nature sacrée de l'endroit. Ces scènes contiennent aussi des oies, confirmation du lien fondamental établi entre la mythologie animale et la mythologie catholique. De fait, l'emploi d'une chasse opère un transfert puisque la chasse-maison n'est pas un objet religieux ni une balise socio-culturelle. Cette construction édifie l'oie en symbole et transforme la violence de l'espace de la mémoire en y imprimant un sens sacré. Comme l'explique Daniel Castonguay lui-même dans le dossier de presse :

Le concept scénographique d'origine s'est développé et, à la forme chasse-maison s'est adjoint le tryptique [sic] décoré d'ivoires sculptés (1260) qui renvoie de façon allusive au climat de piété du temps fictif des années cinquante. Tout comme, pour les dévots, un reliquaire était le creuset de toutes les imaginations, la maison de Maurice serait le lieu de toutes ses imaginations à lui [...].

Une chasse, même enluminée, demeure un tabernacle réputé inviolable, où reposent les restes de quelque saint martyr. La maison de Maurice serait impénétrable et froide, métallique, écrin farouche où se joue le drame-martyre d'une oie et d'un petit garçon²³.

+ + +

23 *L'histoire de l'oie* [Dossier de presse. sd, sl, 20 pages non numérotées], p. 9.

Du point de vue de Maurice adulte, ce retable qui contient l'histoire de l'oie et la mémoire de son enfance constitue une crypte préservée par la rage et l'incompréhension qui l'habitent toujours. Précisons toutefois que cette construction n'est pas uniquement un monument érigé à la mémoire de Teeka. La crypte est aussi une sépulture, un reliquaire de la douleur à l'intérieur duquel gît l'enfance même de Maurice et où se reposent son courage, son intelligence et sa beauté. Ce tabernacle est une représentation concise et éloquente des processus de cryptage psychique subis par Maurice²⁴. En effet, la châsse représente la clé de voûte de toute l'architecture d'enfermement articulée dans la pièce : l'enchâssement des deux plans spatio-temporels, la domination de l'espace de la mémoire par la maison de Maurice et l'intrication affective et subjective entre les différents personnages. Se manifestant à même le lieu du traumatisme, à savoir la maison familiale, et s'articulant dans l'espace de la mémoire, c'est-à-dire un espace *intérieur*, la châsse représente l'incorporation de la perte, maintenue dans le secret imposé par la famille et symptôme de son traumatisme. Or, les références mythiques induites à travers le corps de Teeka mettent en place une structure qui permet à Maurice adulte de prendre connaissance de son horizon affectif, de le décrire et de le transformer. L'économie spatiale forclose demeure en place dans la pièce, mais son contenu est modifié. Au lieu de représenter la violence familiale et les traumatismes associés à cette brutalité demeurée secrète, elle devient le moyen par lequel il pourra comprendre et exprimer cette brutalité.

+

L'exposition d'une crypte, la perte qu'elle représente ainsi que la lutte d'un homme pour vaincre le secret qu'elle impose sont soulignées dans cette mise en scène par un chœur d'enfants que l'on entend chanter en voix *off* au début et à la fin de la pièce : « Tout va très bien », entonnent-ils. « Nous sommes heureux ». Commentaire tragique sur la réponse automatique de l'enfant maltraité, ce chœur remplit aussi la fonction classique de médiateur entre la scène et le public, comme dans le théâtre antique. En tant qu'instance médiatrice, le chœur introduit aussi une ouverture dans l'histoire personnelle racontée par Maurice. Il illustre jusqu'à quel point le drame de Maurice est aussi celui des enfants qui continuent de souffrir en silence. En effet, Maurice enfant chante, lui aussi, le refrain bouleversant à la fin de la pièce. Son corps enfant est en même temps le coryphée²⁵.

+ + +

²⁴ Rappelons que la crypte, selon Jacques Derrida, « n'est pas un lieu naturel, mais l'histoire marquante d'un artifice, une *architecture*, un artefact : d'un lieu *compris* dans un autre mais rigoureusement séparé de lui ». Voir Jacques Derrida, « Fors », préface à Nicolas Abraham et Maria Torok, *Le verbiage de l'homme aux loups*, Paris, Aubier Flammarion, 1976, p. 12. C'est l'auteur qui souligne. ²⁵ Je tiens à remercier Yves Dubé qui a aimablement autorisé la reproduction de ses photographies.